

UNSTERBLICH OM FÖRFATTARENS DÖD

Martin Fredriksson

Forskare vid Tema Kultur och samhälle, Linköpings universitet

Vår kultur hemsöks av döda konstnärer. Redan i sin klassiska essä "Författarens död" från 1968 deklarerade Roland Barthes att författaren är död på det att läsaren må leva: att litteraturens mening inte skapas av författaren utan av läsaren som han beskrev som "den yta där alla citat som utgör en text projiceras utan att någon av dem går förlorad; en texts enhet ligger inte i dess ursprung utan i dess destination" (Barthes 1968/1977: 148). Året därpå publicerade Michel Foucault sin artikel "Vad är en författare?" där han diskuterade hur författare konstrueras som en föreställd gestalt som framträder när en samling litterära texter tillskrivs ett gemensamt subjekt. För att betona att författaren, i denna bemärkelse, inte är en faktisk individ utan en funktion av vårt sätt att förstå och kategorisera texter kallade han detta för *Författarfunktionen* (Foucault 1969/2008). Barthes och Foucaults utspel representerade tillsammans en tidig ansats att dekonstruera idén om en autonom och självständig skapare som föregår litteraturen.

Sedan dess har den gamla romantiska idén om författare och konstnärer som autonoma, själv tillräckliga genier som skapar sina verk ur den egna själens djup blivit en måltavla för ständiga angrepp. Både sjuttioalsteaterns experiment med kollektivt skapande och feminismens angrepp på manliga konstnärsmyster ger exempelvis uttryck för en besläktad strävan att bryta sig fri från den skapargestalt som formulerats under den västerländska kulturhistorien. Under 1980-talet fick denna strävan en ny teoretisk skepnad när postmodernister som Rosalind Krauss förklarade krig mot modernismens kult kring den konstnärliga avant gardisten och dess fåfänga föreställningar om konstnären som en unik och ursprunglig skapare (Krauss 1985). I det originella geniets ställe förespråkades en ny form av konstnär som bejakade människans oförmåga att skapa något essentiellt nytt ex nihilo och gjorde pastischen och bricolaget till sina kreativa uttryck.

Dessa gamla diskussioner har återaktualiserats under det senaste decenniet när hacker- och fildelningsrörelsen blåst nytt liv i Barthes gamla tes om författarens död. Dekonstruktionen av den autonoma författaren bildar idag en ideologisk utgångspunkt för en ny generation av kollektiva kreatörer som ser skapandet som en öppen och gemensam process och verket som ett aldrig avslutat work in progress där varje ny läsare, lyssnare eller betraktare är välkommen att delta. Men nu handlar det inte längre enbart om teoretiska ståndpunkter utan dekonstruktionen av det skapande geniet har plötsligt fått en konkret, politisk och ekonomisk betydelse. När 1960-talets kollektivistiska kulturdefinition tillämpas i 2000-talets digitala

miljö där reproduktionsmöjligheterna är näst intill obegränsade mynnar detta ofta ut i öppna angrepp på upphovsrätten. Detta är inget slumpmässigt sammanträffande utan det finns ett starkt och långlivat samband mellan upphovsrätten och den autonoma konstnärsgestalten som började växa fram parallellt redan i 1700-talets England och Frankrike. Sedan dess har den romantiska idén om konstverket som ett unikt och individuellt uttryck för skaparens personlighet utgjort en ideologisk utgångspunkt för upphovsrättens moraliska grundpremiss: att rätten till ett kulturellt verk per automatik bör tillfalla den enskilda individ som har framställt det (Woodmansee 1984; Rose 1993; Petri 2008; Fredriksson 2009).

Samtidigt finns det fog för att fråga sig hur stor tilltro man kan fästa vid ryktet om författarens död. Enbart det faktum att jag, 30 år efter Barthes egen timliga död, fortfarande hänvisar denna tes till just Roland Barthes står väl som ett tydligt bevis på motsatsen – eller åtminstone som ett exempel på hur författarfunktionen rent konkret tillämpas i det akademiska skrivandet. Upphovsrätten må vara ifrågasatt men knappast allvarligt hotad: så väl skyddstiden som upphovsrättens omfattning har snarare utsträckts under de senaste decennierna. Kulten kring konstnärer och författare tycks inte heller ha avtagit, i alla fall inte om man ser till den alltjämt upphaussade konstmarknaden eller de mer namnkunniga konstnärernas och författarnas förmåga att skapa skandal i kvällspressen.

Denna essä är ett försök att belysa om och hur den teoretiska diskussionen om författarens död kan återspeglas i museivärldens och konstmarknadens praktiker. Det är emellertid ingen representativ analys av konstfältet i allmänhet utan snarar en blyxtbelysning av två relativt nyliga konsthändelser som ställer de senaste decenniernas debatt om konstnärens roll på sin spets.

Der Kult des Künstlers

Under hösten 2008 var "Konstnären" hedersgäst på Berlins museer. Inom ramen för utställningsserien "Der Kult des Künstlers" utsåg några av stadens största konstmuseer den mytomspunna konstnärsgestalten till ett gemensamt utställningstema. Det var en storslagen satsning som lätt kvalificerade sig som en av årets stora kulturhändelser där konstnärskulten skildrades, kartlades och granskades i tio utställningar på fem olika museer runt om i Berlin. Konstnären representerades i sju separatutställningar med verk av Karl Friedrich Schinkel, Hans von Marées, Jeff Koons, Paul Klee, Joseph Beuys, Andy Warhol och Alberto Giacometti. Tre samlingsutställningar på Berlins konstabibliotek, Alte Nationalgalerie och Hamburger Bahnhof gav i sin tur ett mer generellt perspektiv på konstnären som en kulturell gestalt från antiken till postmodernismen.

Det kan se ut som en tautologi att göra konstnären till föremål för en serie konstutställningar: är det över huvud taget möjligt att tänka sig en konstutställning *utan* en konstnär? Samtidigt är konstnären som sagt en både komplex och ifrågasatt gestalt som också griper in i den pågående upphovsrättsdebatten. Genom att

utse "Konstnärskulten" till höstens stora utställningstema tog sig Berlin konstmuseer alltså an ett högaktuellt och kontroversiellt ämne med en tung kulturhistorisk resonansbotten. "Der Kult des Künstler" hade alla förutsättningar att skriva konsthistoria: att bilda ett bokslut över 30 års konst- och kulturteoretiska diskussioner kring konstnärskapets betydelse och om inte sätta punkt så i alla fall vända ett nytt blad i berättelsen om författarens död.

Men vad innebar det då att konstnären intog samtidskonstens huvudstad 2008? Vad kan en utställning om konstnärskulten säga 30 år efter att Barthes dödförklarat det skapande geniet, i en tid när skaparmyten fått en ny politisk laddning? Slog "Der Kult des Künstlers" i den sista spiken i konstnärens kista eller markerade utställningen tvärt om den skendöda skapargestaltens återuppståndelse? Trots det grandiosa formatet och den ambitiösa ansatsen måste svaret på den frågan bli ett lite mer sordinerat *varken eller*.

Att de tre samlingsutställningarna – "Im Tempel der Kunst" ("I konstens tempel"), "Ich kann mir nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden" ("Jag kan inte skära av mig ett öra varje dag") och "Unsterblich! Der Kult des Künstler" ("Odödlig! Konstnärskulten") – ömsom porträtterade konstnären som en tidlös skapare, ett romantiskt geni och förlegad konsthistoriska stereotyp vittnar om en ambivalent syn på konstnärsgestalten. Det övergripande intryck man fick av "Der Kult des Künstlers" var emellertid att den autonoma skaparen varken var död eller ens särskilt hotad. Bara det faktum att sju av tio utställningar behandlade individuella och mer eller mindre mytomspunna konstnärskap visar att "Der Kult des Künstlers" alltjämt utgick från antagandet att konsten bärs upp av ett begränsat antal undantagsmänniskor – Konstnärerna. Att föremålen för samtliga separatutställningar dessutom var välkända, vita män befäste med en näst intill pinsam tydlighet föreställningen om att den arketyppiska *Konstnären* är en man och att konsten fortfarande är en domän för västvärldens kulturbärande elit. Om urvalet i sig signalerade ett bristande intresse för att problematisera eller revidera konstvärldens existerande kanon följde utställningarna i sin tur separatutställningens etablerade form med ett starkt fokus på biografiska och tematiska fixpunkter som knyter samman ett antal konstverk till bilden av ett homogent konstnärskap: till en författarfunktion.

Det elitistiska konstnärssjaget var starkt närvarande i nästan alla utställningar och en av projektets mest intressanta och minst konventionella utställningar var i det närmaste en hyllning av denna skapargestalt. Konstbibliotekets utställning med den talande titeln *Unsterblich!* [odödlig] anlade ett universellt perspektiv på konstnärsgestalten. I två separata utställningshallar porträtterades konstnären som en ömsom gudomlig och ömsom demonisk karaktär. Båda delarna av utställningen utgick från en klassisk skaparmyt – Pygmalion respektive Prometheus – för att formulera en bild av konstnären som en tidlös arketypp. Resultatet blev en odyssey över konstnärskapets historia där forntida, egyptiska och antika konstverk presenteras sida vid sida med samtidskonstnärer som Anselm Kiefer, Jörg Immendorf

och Cindy Sherman. Snart framträdde en bild av Den Evige Konstnären och ett av utställningens mer eller mindre uttalade syften var att kullkasta föreställningen om konstnärskulten som en relativt modern västerländsk företeelse. Den knappt underliggande slutsatsen är att konstnärsgestalten är evig och universell: att skaparen trots alla poststrukturalistiska ansatser faktiskt är odödlig.

I ett annat sammanhang hade *Unsterblich!* utgjort ett intressant och välmotiverat ifrågasättande av poststrukturalismens konstnärssyn. Här förlorade den däremot sin udd när den fogades till en allmän och på det hela taget oproblematisk lovsång över konstnärsgestalten. Trots konstbibliotekets uppfriskande insats blev "Kult des Künstlers" inte den tankeväckande motbild mot postmodernismens dekonstruktion av författaren man hade kunnat önska sig. Här fanns ingen ansats att återupprätta en detroniserad skapargestalt eftersom denna gestalt på det hela taget stod obestrid. Merparten av utställningarna berörde inte frågan över huvud taget utan de reproducerar bara den välkända konstnärsgestalten som en oproblematisk och aldrig ifrågasatt självklarhet.

Det enda undantaget var "Ich kann mir nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden" på Hamburger Bahnhof. Titeln, "jag kan inte skära av mig ett öra varje dag", syftade naturligtvis på van Goghs mytomspunna konstnärssöde och utställningen var ett uttalat försök att dekonstruera konsthistoriens skaparmyter. Den presenterades som en reaktion på konstnärskultens grepp om dagens konstvärld där unga konstnärer tvingas förhålla sig till en allt starkare kanonisering och mytologisering av skaparen som celebritet. Här visades verk av samtidskonstnärer som Paul McCarthy, Sarah Lucas och Pippilotti Rist som alla på olika sätt värjer sig mot det identitetspaket som den avantgardistiska traditionen ålägger konstnärer. Men den gjorde inga ansatser att polemisera mot eller ens kommunicera med de andra utställningarna och den hade placerats i ett sidogalleri i Hamburger Bahnhof vilket fick den att framstå som ett bihang till den stora Beuysutställningen. Dekonstruktionen av konstnärsmymten blev helt enkelt ett frikopplat sidospår, ett alternativt perspektiv som kompletterar konstnärskulten utan ett egentligen hota den.

Jederman ist (K)ein Künstler

Författarfunktionen får särskilt paradoxala uttryck när den tillämpas på konstnärskap som tycks vilja dekonstruera det. I 2008 års ambitiösa paradutställning om Joseph Beuys på Hamburger Bahnhof kunde man exempelvis se hur kulturvärldens institutionaliserade konstnärsgestalt – den ensamma och upphöjda skaparen – i praktiken fick företräde framför den enskilda konstnärens egna intentioner. Man citerade gärna Beuys slagordsmässiga devis "alla är konstnärer" ["Jedermann ist ein Künstler"] och han lyftes fram som en demokratisk visionär som kritiserade tidigare avantgardistgenerationers oförmåga att förverkliga sina egna visioner om att bryta ner gränsen mellan konst och liv. Beuys hyllades inledningsvis som en progressiv gestalt som ville vidga konstbegreppet, skifta fokus

från konstnärens elitistiska “Jag” till ett utopiskt “Vi” och göra konsten till en “social organism” öppen för människor från alla delar av samhället. I nästa rum fick besökarna däremot veta att hela utställningen var tillägnad Joseph Beuys: “en stor och betydelsefull 1900-talskonstnär”. Här fanns ingen ansats att ifrågasätta konstnärens privilegierade position och resten av utställningen gick i samma anda. Också detta var en relativt konventionell separatutställning, men i likhet med de flesta utställningar över konstnärer som arbetet mycket med happenings och installationer bestod den i stor utsträckning av dokumentationer, filminspelningar och gammal originalrekvisita uppställd i glasmontrar. Utrustning som användes vid installationer ställdes ut som relikter och Beuys försök att spränga konstens ramar stängdes in i ett museum och förvandlades till något fixerat och sakralt.

I stället för att utveckla Beuys egen kritik mot konstens och konstnärens exklusivitet tog utställningen tvärt om fasta på bilden av honom som en av 1900-talskonstens stora särlingar och excentriker – som en arketypisk konstnärssjäl. Exemplet är talande: kulturvärldens och de konstnärliga institutionernas behov av en karismatisk konstnärsgestalt som kan ladda verket med en unik aura är uppenbarligen starkare än konstnärens egen explicita önskan att bryta sig ut ur detta institutionaliserade konstnärskap. Utställningen antydde med andra ord att Beuys kritik mot 1900-talets konstnärliga avantgarderörelser alltjämt är giltig: att barriären mellan konstnärens elitistiska “Jag” och publikens “Vi” är intakt.

Presentationen av Joseph Beuys ger uttryck för en paradoxal tendens att infoga ett konstnärskap som försöker ifrågasätta konstnärens unikum i en etablerad utställningsform som i grund och botten bygger på just denna upphöjda konstnärssyn. Samma ansats syntes också tydligt i den mindre utställningen om Andy Warhol vars industriellt producerade silkscreen-tryck i vanlig ordning presenterades som numrerade, unika originalverk. Just synen på Andy Warhol, och i synnerhet de rigorösa procedurerna som omgärdar hanteringen av hans verk, erbjuder ytterligare ett iögonfallande exempel på diskrepansen mellan konstnärens egen filosofi och konstvärldens praktik.

I utställningskatalogen till den banbrytande Warholutställning som hölls på Moderna Museet 1968 beskrev han sin arbetsprocess som mekanisk och personlig: “I tried doing them by hand, but I find it easier to use a screen. This way I don’t have to work on my objects at all. One of my assistants or anyone else, for that matter, can reproduce the design as well as I could” (Flynn 2010). Detta speglar ett tydligt ställningstagande och Tomas Anderberg framhåller att Warhols förkärlek för att avbilda banala, vardagliga och massproducerade objekt som soppburkar, tvättmedelsförpackningar eller pengar bottnade i ett behov av att definiera sig gentemot den traditionella konstnärssrollens autenticitetsanspråk: “Allt för att söka kringgå den originalitet som både är en kvarleva av romantikens syn på det gudalika hos konstnären – i egenskap av att vara *den som skapar något nytt* – och en förutsättning för att slå igenom i branschen.” (Anderberg 2010: 201).

Anderberg beskriver hur popkonsten relativt snabbt domesticerades i konstvärlden. Om de tidiga popkonstnärernas angrepp på den traditionella konstnärsmymten inledningsvis skapade indignation bland de äldre modernisterna som ogärna såg popynglen på sina vernissager skulle detta snart förändras. Efter hand inkluderades popkonsten i konstvärldens salonger och den "devalvering av Konsten som popkonstnärerna inledningsvis tycktes ha velat genomföra, under demokratisk flagg eller ej, hade hejdats" (Anderberg 2010: 39) I stället för en devalvering av konsten bidrog popkonstens genombrott till att stärka marknadens intresse för, och inflytande över, konsten när verk av de mest namnkunniga popkonstnärerna blev populära investeringsobjekt som snabbt ökade i värde under 1980- och 90-talen.

Men så väl ekonomiska som kulturella värden måste upprätthållas med hjälp av exklusivitet: de kräver en begränsning av utbudet som definitivt inte låter vem som helst reproducera verket. Detta blev tydligt i den märkliga affären med Andy Warhols Brilloboxar som uppdagades 2007. Det hela började med att Expressen avslöjade att den tidigare chefen för Moderna Muséet, Pontus Hultén, låtit tillverka ett stort antal kopior av Andy Warhols berömda lådor med tvättmedlet Brillo i samband med en utställning i Ryssland 1990 där en reproduktion av Warhols installation med Brilloboxar från mitten av 1960-talet skulle visas. Så långt var allt väl, men problem uppstod när dessa sedan såldes på konstmarknaden som originalverk under förespeglning att de tillverkats med Warhols tillstånd redan 1968 för att ingå i den stora Warholutställningen på Moderna Museet (Holmén, Lagercrantz & Öhlander 2007). Nyheten om Hulténs tilltag spred sig snabbt och nådde snart The Andy Warhol Art Authentication Board i New York med uppgift att granska och intyga äktheten i påstådda Warholverk. Efter en tre år lång utredning beslutade de att nedgradera Hulténs Brilloboxar från originalverk till kopior (Bomsdorf & Gerlis 2010).

Eftersom Hultén själv avled 2006 kunde omständigheterna och motiven bakom hans handlande aldrig klarläggas och Tomas Anderberg har ägnat en hel bok åt att diskutera huruvida det kan ha rört sig om ett rent bedrägeri, ett skämt, en konstteoretisk kommentar eller en kupp mot kommersialiseringen av popkonsten. Debaclet med de falska Brilloboxarna belyser i vilket fall som helst absurditeten i en konstmarknad där ett verk som ursprungligen bestod av industriellt producerade pappkartonger som Warhol köpt direkt från Brillos fabrik diskuteras i termer av originalitet. En diskussion där knäckfrågan inte heller handlar om huruvida Hulténs Brilloboxar var kopior tillverkade i Sverige – vilket ingen förnekade – utan där dess autenticitet grundar sig i när de tillverkats och om det skett med Warhols goda minne. En tydligare tillämpning av författarfunktionen går väl knappast att finna och en institution som The Andy Warhol Art Authentication Board är en närmast skolboksmässig illustration hur författarfunktionen reglerar cirkulationen av konst.

Piratfunktionens födelse

Utställningarna i Berlin 2008 är kanske symptomatiska för konstvärldens sätt att förhålla sig till konstnärsrollen: detroniseringen av det skapande geniet diskuteras i förbigående som ett kulturteoretiskt perspektiv men det får ingen inverkan på hur konsten presenteras. Tillsammans med den rigorösa hanteringen av Andy Warhols efterlämnade konstverk visar detta inte bara att konstnärskulten – eller författarfunktionen om man så vill – alltså utgör grunden för konstvärldens sätt att presentera och distribuera konst, utan också att denna funktion är starkare än enskilda konstnärers försök att dekonstruera konstnärsgestalten. Förekomsten av institutioner som The Andy Warhol Art Authentication Board understryker i sin tur att detta helt enkelt är nödvändigt för att upprätthålla konstens värde som ett samlarobjekt och en handelsvara.

Denna påkostade excess i konstnärsdyrkan antyder också att kulturinstitutionernas syn på konst och kreativitet följer sina egna fastlagda tankespår. Att en konstnärsgestalt som debatterats i 30 år och för närvarande befinner sig mitt i korselden i det pågående upphovsrättskriget reduceras till en stereotyp utan djupare ideologisk eller politisk betydelse kan tolkas som att museiintendenterna inte har insett vilka implikationer synen på konstnären har utanför muséet. "Der Kult des Künstler" skulle i så fall inte ställa en diagnos över konstnären utan över den institutionaliserade konstvärldens tillstånd. Att konstnären lever på Altes Museum i Berlin signalerar i första hand att en föråldrad konstnärssyn härskar i museivärlden. Konstnärens liv och död avgörs däremot någon annan stans och i praktiken tenderar en utställning över konstnärens odödlighet bara att vederlägga sin egen tes: att konstnären uppenbarligen hör hemma på ett museum är inte nödvändigtvis ett tecken på vitalitet.

Men samtidigt som det är lätt att ond göra sig över att dagens konstinstitutioner inte lever upp till de radikala deviserna från 1968 bör man också fråga sig vilket värde dessa deviser egentligen har. Vill vi verkligen se författaren död? Leder en detronisering av den autonoma konstnären med nödvändighet till en friare konstvärld? I en senare, omarbetad version av "Vad är en författare" konstaterade Foucault att författarfunktionen bara är ett av flera möjliga sätt att begränsa diskursens meningsmångfald och att en total dekonstruktion av författarfunktionen inte skapar total frihet:

När vårt samhälle befinner sig i en förändringsprocess kommer författarfunktionen att försvinna på ett sätt som återigen gör det möjligt för fiktionen och dess polysemantiska texter att fungera på ett annat sätt, men fortfarande enligt ett begränsande system, som visserligen inte längre är författarens utan något som fortfarande återstår att bestämma eller kanske utpröva. (Foucault 1969/2008: 99).

Även om profetiorna om konstnärens död skulle vara sanna behöver kampen mot författaren alltså inte vara ett befrielsekrig utan det kan lika gärna innebära upprättandet av en ny regim.

I "Författarens död" ersätter Roland Barthes den detroniserade författaren med en näst intill lika transcendental läsargestalt:

Läsaren är den yta där alla citat som utgör en text projiceras utan att någon av dem går förlorad; en texts enhet ligger inte i dess ursprung utan i dess destination. Denna destination kan dock inte längre vara personlig: läsaren står utan historia, biografi, psykologi; han är helt enkelt denna *någon* som inom ett fält håller samman alla de spår med vilkas hjälp en text konstitueras. (Barthes 1968/1977: 148, min översättning)

Det är en kraftfull gestalt som målas upp, och även om Barthes försöker hålla definitionen av läsaren öppen är det naivt att tro att denna gestalt inte skulle formas av gällande maktstrukturer på samma sätt som bilden av författaren gjort. Som en illustration av detta kan man notera att Barthes själv, redan i formuleringen "han är helt enkelt denna *någon*", har könsbestämt densamma. När så väl hackers som medieföretagen 30 år senare lyfter fram "prosumenten" som den viktigaste källan till kreativ och ekonomisk utveckling framstår denna som en senmodern arvtagare till Barthes läsargestalt, men också som en gestalt som är inskränkt i det kapitalistiska samhällets maktrelationer. Och inte heller den motkulturella digitala piraten står över en etablerad maktordning. Kavita Philip, professor vid University of California, har påpekat att vi just nu kan se en *Piratfunktion* växa fram ur de senaste årens diskussioner kring upphovsrätt och piratkopiering:

In a continuation of Foucault's question, 'what is an author,' I suggest that we might ask: 'what is a pirate?' I attempt to suggest an understanding of the pirate function, analogous to Foucault's author function. The figure of the pirate seems to emerge, at the turn of the twentieth century, as a key component in the shaping of early twenty-first-century bourgeois law. (Philip 2005: 205)

I likhet med många andra vänder hon sig mot upphovsrättsindustrins benägenhet att cementera en ojämn resursfördelning. Men hon menar att också Lawrence Lessigs och andra upphovsrättskritikers vurm för en särskild typ av innovativa piratpraktiker tenderar att konstruera nya, begränsande normer kring vad som utgör en kreativ form av piratkopiering. I likhet med författarfunktionen är också denna piratfunktion baserad på vissa ideala föreställningar om vad som kännetecknar en legitim skapare och särskiljer ett kreativt återbruk av ett verk från ett simpelt plagiat. Föreställningar som enligt henne exempelvis premierar västerländska digitala deltagarkulturer men exkluderar asiatisk piratkopiering trots att den sistnämnda i många fall är en viktig källa till social och kulturell utveckling i tredje världen (Philip 2005).

Detta är inte ämnat att avfärda kritiken mot konstvärlden: att kulturella eliter är konservativa och värnar om sina egna värden och privilegier är ingen nyhet. Men om man ser polariseringen mellan författare och läsare som ett spänningsfält där alternativa sätt att reglera textens flöde konkurrerar, snarare än som ett uttryck för kulturens inneboende progression mot ökad frihet, blir bilden lite mer komplicerad. Då kan de etablerade kulturinstitutionernas ängsliga kringgårdande av 1900-talets avantgardist tolkas inte som ett utslag av ignorans utan som ett, medvetet

eller omedvetet, försök att värna den trygga och välbekanta författarfunktionen gentemot en ny, men inte med självklarhet friare, ordning som håller på att ta form.

Referenser

- Anderberg, Tomas, *Den stora konstsvindeln*, Stockholm: Atlas, 2010
- Barthes, Roland, "The Death of the Author" [1968], i *Image, Music, Text*, övers. Stephen Heath, London: Fontana 1977, s. 142–148
- Bomdsdorf, Clemens & Melanie Gerlis, "Warhol Brillo Boxes Downgraded to 'Copies': Authentication Board says Famous Director 'Falsified' their History", i *The Art Newspaper*, nr. 217, 2010
- Flynn, Tom, "Stockholm Syndrome: The Andy Warhol Authentication Board Dismisses Brillo Box 'Copies'", *Artknows*, 2010-10-23, Nedladdad 2011-08-28 från: http://tom-flynn.blogspot.com/2010/10/stockholm-syndrome-andy-warhol.html?utm_source=twitterfeed&utm_medium=twitter
- Foucault, Michel, "Vad är en författare?" [1969], i Thomas Götselius & Ulf Olsson (red) *Diskursernas kamp / Michel Foucault: Texter i urval av Thomas Götselius och Ulf Olsson*, Stockholm/Stehag: Symposion 2008
- Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1985
- Holmén, Christian, Leo Lagercrantz & Mikael Ölander, "Warhol-mysteriet med svenska miljonboxar", *Expressen* 2007-05-30
- Philip, Kavita, "What is a Technological Author? The Pirate Function and Intellectual Property", i *Postcolonial Studies*, 2005, 8(2), s. 199–218
- Petri, Gunnar, *Författarrättens genombrott*, Stockholm: Atlantis, 2008
- Rose, Mark, *Authors and Owners: The Invention of Copyright*, Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 1993
- Woodmansee, Martha, "The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the 'Author'", *Eighteenth-Century Studies*, 1984, 17(4), s. 425–448